Миливоје ЈОВАНОВИЋ

ВАРЛАМ ШАЛАМОВ И РУСКА КЊИЖЕВНОСТ

1.

Велики руски писци што су преживели злу коб робија, логора и прогонстава остали су заувек обележени и као људи, и као ствараоци. Достојевског — „пророка" створио је Сибир, који је утиснуо неумитни печат и на пишчеве људске контакте; упркос упадиљвој друштвеној активности после повратка с робије, аутор *Браће Карамазова* је у суштини до краја живота био човек мрачан, повучен у себе и крајње некомуникативан. Солжењицин је у свему следио његов пример; Вермоит је данас не само дом из кога одјекује непоновљиви „пророчки" глас, него и уточиште од могућих свакодневичких сусрета с људима. Шаламов је треће име у овом низу, погођено судбином што одводи у пустињу живота. Његови претходници су били срећније руке, јер нису доживели Колиму Стаљинове ере: по сведочанству повратника,он је доспео у п а к а о и вратио се из њега *(Док у паклу, Воз).* Пакао је био сам живот, како је сјајно запазио Андреј Сињавски, Шаламов је на Колими „гледао животу у очи" и то је било н а ј с т р а ш н и ј е. „Ја сам отуда где ви нисте били" — такав је утисак, по Генадију Ајгију, остављало Шаломљево ћутање с људима; слутећи како је ауторско становиште у *Причама са Колиме* остало везано за „пакао", Сињавски је овоме додао на изглед парадоксални суд да Шаломов пише „као да је већ умро". Одиста, може ли се погледом живога човека изазвати свет виђен из угла џелата **(Антиквар)**, свет у коме волшебни победник Иван-царевић бди над сужњима са аутоматом на рамену и псом-трагачем на узици *(Дечји цртежи)?*

„Загонетни" Александар Петрович Горјанчиков, наратор *Бележака из мртвог дома* Достојевског, по повратку с робије ставио је себи у задатак да се „што даље сакрије од свих". За време разговора са аутором, у једном тренутку је „бацио чежњиви поглед" на нове књиге и часописе, али се одмах тргао и вратио равнодушно обличје; Горјанчикову више нису били потребни никакви додири са животом, будући да се припремао за последње — за смрт. У таквој ситуацији су и Шаломљеви ликови (за наратора *Домина,* на пример, књиге су „туђе, непријатељске, непотребне"), такав је штавише и положај самог Шаламова пошто се нашао „на слободи". Као Горјанчиков, и он је преживео само да би сведочио о прошлости, задобивши својом примерном самоћом статус вечитог заточеника Колиме. Његово „памћење" било је неопходно његовом сведочанству и његовој уметности, али не и животу: преостали живот

престао је да постоји као индивидуална егзистенција. *Приче са Колиме* пружају у овом погледу низ алузија. У тексту *На сувом хлебу* наратор признаје да ће се „нерадо" сретати са логорашима у случају да преживи колимски пакао; ово признање је плод накнадног искуства, баш као и уверење наратора *Надгробног слова* да је „видео оно што човек не треба да види и чак не треба да зна", па би за њега било боље да се врати у тамницу раних тридесетих година: породица не би могла да га разуме и само би јој донео „нови страх". Отуд она узвишена категоричност, коју истиче Ајги, описујући свој једини сусрет са Шаламовом; писац *Прича са Колиме* јамчи потпуну тачност света о чему је писао, он без поговора зна да је „пронашао форму за своја дела", за њега се Пастернакова „генијална" проза неопозиво јавља „једном у двеста година". Да се Шаламов после Колиме осећао у Горјанчиковљевом положају сведочи и податак, који не иде у прилог овом ствараоцу; када се Ајги несебично понудио да изврши незнатну редактуру његове књиге, Шаламов је одбио, мотивишући своју одлуку категоричним речима: „За мене је то безначајно. То су ситнице. /.../. За мене је најважније да успем да испричам истину коју нико на свету не зна". Скромни Ајги, који је, по властитом признању, претрпео снажан утицај трагичног духа Шаламовљевог стваралаштва, приметио је да је аутор *Прича са Колиме* био пристрасан и у односу на своју поезију. Независно од очигледног покушаја ауторевалоризације овог дела стваралачког наслеђа, који се огледа у замисли циклуса *Из Колимских свески* 1935—1956. године (узгред, инспирисаног Мандељштамовим „вороњешким свескама"), Шаламовљево песништво својим основним тематским круговима (природа, човек, поезија) само прати „колимску" прозу са свим њеним књижевним изворима (закључно с Мандељштамом и Пастернаком), симболима (посебно „сталником" — „северним кедром") и филозофским преокупацијама (од прибављања доказа да су савршенство, целисходност, истрајност и мудрост природе тек недостижни образац за човека у песми *Снег је дотрчао у врт* до обелодањивања идеје говора природе кроз песника у *Ја сам налик на оне фосиле).* Уосталом, сам Шаламов је посведочио (у лирској прози *Стаза)* да о „чудесној стази", коју је прокрчио за време трогодишњег колимског прогонства и на којој је „са успехом писао песме", није био кадар да напише у стиховима. Шаламољева мистификација је сасвим разумљива у његовој ситуацији, поготово ако се узме у обзир околност да је 1972. године био принуђен да се одрекне своје прозе, чију је проблематику живот наводио „одавно скинуо с дневног реда."

На уводним страницама аутобиографске *Четврте Вологде* Шаламов пише како у тој књизи покушава да „споји три времена: прошлост, садашњост и будућност у име четвртог времена — уметности". Овај подухват није остварен до краја, али се у замисли дела откривају сличности с Бабељевим наумом да се у новелама о „одеском" детињству и дечаштву наратора реконструише животопис будућег уметника, супротстављеног средини, укључујући и родитељски дом; како следи из приче *Берданка,* која се ослања на фабуларни детаљ из *Четврте Вологде,* млади Шаламов је симболу насилничке берданке надређивао задатак читања књига и, касније, писања. Рад на Бабељевем циклусу прекинуло је хапшење аутора, што ипак није омело конституисање коначне идеје о тријумфу уметности над кривдама живота; у причи *Ди Грасо* свет је постајао бољи под утицајем стваралачког чина. Шаламов је, међутим, остао да-

леко од ведрина последњих судова, између осталог и стога што је прихватио актуелну филозофију силе (овде се има у виду не само његово учешће у политичким борбама тренутка него и његова ортодоксна публицистичка оријентација током тридесетих година), придруживши се са о с т а л и м а. О томе нам казује фабула *Веверице*, у којој је изложен колективни портрет „традиционалне народне забаве", надмоћан чак и над насиљем револуције; реч је о општој хајци „читавог града, свих класа и партија на беспомоћну животињицу, из које писац не издваја ни себе. Овакав поглед на свакодневицу морао је Шаламова довести у близину Чадајевљевих размишљања о руском народу у Русији у *Филозофском писму*, које је иначе имало снажан одјек у разним периодима руске историје, све до краја песимистичких сведочења из успомена Надежде Мандељштам. У Шаламовљевом послеколимксом времену, посебно у контексту односа стаљинистичке страховладе и народа, та размишљања су зацело парафразирала познату дилему о којој је Алексеј Толстој саопштавао у предговору *Кнезу Сребрном:* „Па ипак, он признаје да му је приликом читања извора књига често испадала из руку и остављао је перо сав гневан не толико од помисли да је могао постојати Иван Четврти колико до сазнања да је могло постојати друштво које је на њега гледало без гнева". У питању је, дакле, била тотална ревизија многих оцена руске историје наслеђених од класике, пре свега од Достојевског и Толстоја. На жалост, за разлику од Надежде Мандељштам из које је проговорила и последња горчина, Шаломљева схватања историјског кретања и разумевања узрока што су омогућила стаљинску еру остала су углавном непозната. Писац је по својој прилици био немоћан пред историозофском загонетком. Ситуација распућа карактеристична је за његово мишљење о вери; на завршетку *Четврте Вологде* Шаламов са нескривеним поносом признаје да је „веру у Бога изгубио одавно, кад је имао шест година" и да „од шесте до шездесете године није прибегавао његовој помоћи ни у Вологди, ни у Москви, ни на Крајњем Северу", што противречи епиграфу уз циклус *Из Колимских свески* из Блоковог плеодајеа у корист Чадајевљеве визије *Рођени у глуво доба.* Такво је и пишчево расуђивање о дометима уметности из финала приче *Поред коња:*

„Шта је уметност? Шта је наука? Да ли оне оплемењују човека? Не, не и не. Своја занемарљиво мала позитивна својства човек не стиче ни из уметности, ни из науке. Нешто друго му даје моралну снагу, али то нешто нису ни његова професија, ни његов таленат.

Целог живота посматрам сервилност, додворавање и самопонижавање интелигенције — о другим слојевима не вреди ни говорити.

У раној младости сам свакој хуљи у лице говорио да је хуља. У зрелим годинама видео сам исто. Ништа се није променило после мојих клетви. Променио сам се само је, постао сам опрезнији, плашљивији. Знам ту тајну људи што стоје „поред коња". То је једна од тајни, коју ћу однети у гроб. Нећу је рећи. Знам је и нећу је рећи".

После овог цитата у поменутој причи следи текст белоруске параболе о тројици господе и тученом сељаку, која открива да је одгонетка тајне у природи човека и народа на овим просторима („белоруско" порекло параболе је, наравно, тек „погрешан траг"), али читалац о Шаламовљевој аргументацији овог реда може само нагађати, будући да аутор бежи од историјских синтеза. Због чега, можемо се упитати, свесни тежине истине која је изложена у *Причама са Колиме?* Шаламов нам не одго-

вара на ово питање, његова размишљања о предмету наше радозналости су заувек сахрањена. И ту се опет присећамо Горјанчикова, који је такође сачувао своју интимну тајну; поштоваоцу Достојевског је понуђен само опис јунаковог десетогодишњег робијања, док је „друга повест“, проткана „некаквим чудним, стравичним успоменама“ што су остављале утисак да је њихов аутор „луд“, од њиховог погледа остала скривена.

2.

Белешке из Мртвог дома су несумњиво основно сведочанство руске књижевности, које је аутору *Приче са Колиме* могло послужити као полазиште како у погледу структуре и вођења фабуле, тако и у погледу избора мотива и формулисања сцена. Дело Достојевског је дало Шаламову образац споја приповедања (у оквиру сцена и епизода) и размишљања на нивоу „трактата“ (о „типовима злочинаца“, „племићима — робијашима“, „батинању“, „раду“, „болничком животу“ и др.); оваква композиција *Бележака из Мртвог дома* омогућила је Шаламову да своју књигу гради на смени чистих новела и других жанрова са примесама биографско-публицистичког елемента, закључно са жанром „етнографске скице“. Низ Шаламовљевих тема преузет је (и, разуме се, подвргнут одговарајућим преиначавањима) од Достојевског, све до расправе о могућностима, исходу и последицама бекства из логора; како ћемо се уверити, тематско-мотивско подручје биће поприште жестоког сучељавања Шаламова с Достојевским. Писац *Прича са Колиме* дугује Достојевском и неколике поступке — од „преузимања“ нараторовог приповедања (наставак приче о „нашем мајору“ наратор дознаје од Акима Акимича и др.) до увођења „дигресија“ Достојевског, које аутор *Бележака из Мртвог дома* редовно фиксира напоменама типа „али ја сам се удаљио од приче“, „али ја сам скренуо у страну“ и слично, у средишту нарације, чиме на изглед „споредно“ постаје „главно“; тако су многе Шаламовљеве ефектне фабуле у ствари резултат супротстављања, рецимо, приче о „закованом мртвацу“) која се пропраћа коментаром „али ја сам се удаљио од предмета“) и осталог слоја приповедања у *Белешкама из Мртвог дома,* с том разликом што је и то „остало“ (болничка свакодневица) код Шаламова вазда извор ужасног.

Шаламов дели и многа схватања Достојевског о животу на робији (робија „квари“ човека; „власт“ је садистичка, а повратак „тирана“ људском достојанству, покајању и препороду готово је немогућ; у сваком човеку постоји заметак „џелата“ и др.). Заточеници Стаљинових логора, као и робијаши Достојевског, „мрзе“ рад, али се потчињавају прописима, уче покорности, задобијају способност да се ничему не чуде, да се на све навикавају и да подносе свакојаки бол; истовремено, они не знају за грижу савести, прогањају сваког у коме наслуте црте добра и племенитости (код Достојевског је у овом погледу примеран однос А-ва према М-у), безобзирно краду и достављају (додуше, уз битну разлику, будући да је у *Белешкама из Мртвог дома* достављање везано за мајоровог посилног Феђку, док га Шаламов разматра као општедржавну појаву). Од Достојевског је Шаламов преузео и неке детаље, који се тичу позитивних особина јунака — поштовања према религиозним људима („староверцима“), поверења у друге (појединости око „чувања“ пакета

односно новца), уважавање туђе вештине (однос према Акимичу односно ковачу Кузњецову), љубави према животињама (бројне сцене код Достојевског, Шаламовљева прича *Кучка Тамара);* одсуство у *Причама са Колиме* таквог мотива какав обрађује сцена са орлом у *Белешкама из Мртвог дома* објашњава се Шаламовљевом аверзијом према патетици, посебно према патетици маштања о слободи. Подударности су покадшто неочекиване, с обзиром на Шаламовљеву „паклену" слику; такав је случај са мотивом А-ва у улози „великог сликара" у мајоровим представама, којим се Шаламов користи у епизоди са Фризоргером *(Апостол Павле),* али га и персифлира у фабули *Тетка-Поље.* Најзад, стицај необичних околности је одредио и једну парадоксалну сличност два дела, тачније њихове „судбине". Вођен највероватније цензорским разлозима, Достојевски је свој опис везао за „старину", за „давно минуле и прохујале догађаје", што је поновио говорећи о „казнама" у „његово време"; Шаламов, пак, био је принуђен да се из истих разлога свог дела у целини о д р е к н е.

Наравно, Шаламов је свестан да Колима није Мртви дом, па то и на више места подвлачи „правдајући" сразмерно благу слику Достојевског. „(...) нема потребе за полемику с Достојевским у вези с предностима „рада" на робији у поређењу с тамничком дангубом и у вези с врлинама „чистог ваздуха" — пише он у причи *Татарски хоџа и чист ваздух.* — Време Достојевског је било друго време, и робија тада још није досегла висине о којима ћемо приповедати". У новели *Термометар Гришке Логуна* име Достојевског је употребљено да би се објаснило одсуство „сентименталности" у нараторовом писму за десетара Зујева: „Нисам обавио посао како ваља, али то није било зато што је постојао одвећ велик јаз између слободе и Колиме или што се мој мозак уморио, па је клонуо, већ зато што тамо где је требало да буду усхићени придеви није било ничега осим мржње. Присетите се како је јадни Достојевски свих десет година своје војничке службе после Мртвог дома писао тужна, плачљива, понизна писма, која су власти дирала у срце. Достојевски је чак писао и песме царици. У Мртвом дому није било Колиме. Достојевског би снашла немост, она немост, која ми није дозволила да напишем изјаву Зујеву". Нови доказ разумевања за Достојевског, који с „ганутошћу" описује „несрећнике" што се понашају као „велика деца", воле позориште и замећу „детињасте" кавге, налазимо у *Црвеном крсту.* „Достојевски није сретао нити је познавао људе из правог света криминала. Томе свету Достојевски не би упутио ни трунке симпатије". Било како било, Шаламов се у овим освртима на дело великог претходника показао мање полемичним од председника петроградског цензорског комитета, који је својевремено, после публикације првих поглавља *Бележака из Мртвог дома,* протестовао што Достојевски није насликао све страхоте живота на робији те је тиме наводно ставио до знања да робијање није примерна казна за починиоце злочина.

Сам материјал *Прича са Колиме,* међутим, пружа аргументе који полемику Шаламова с Достојевским не могу да искључе. Ова полемика се води о најважнијим стварима и о појединостима. Тако, на примедбу Достојевског да је на робији „сваки кутак Русије имао своје представника" и да „није било злочина који овде не би имао свог преставника" Шаламов одговара својом интегралном визијом Колиме, у којој је збиља био „представљен" читав Совјетски Савез, али су сви осуђеници били н е-

в и н и, док су стварни злочинци остали иа слободи. Шаламов се могао само подсмехнути запажању Достојевског да је робијашка барака имала изглед „правог боравишта, домаћег огњишта"; за колимског писца логорске бараке су биле само деонице „пакла". Наравио, Шаламов је био далеко од помисли да свој трогодишњи боравак на Колими после отпуштања из логора предочи као „неизбрисиво сећање" на сусрете се „необичио симпатичним житељима"; он о томе једноставно ћути и овај период ауторовог искуства је најамње заступљен у *Причама са Колиме.* Разлика о којој је реч није искључиво последица различите слике стварности (Шаламов несумњиво дочарава призоре „пакла", док је опис Достојевског близак Дантеовој визији само у коментарима читалаца, рецимо, Тургењева), већ и различитог списатељског задатка. „Белешке" Достојевског о „изгубљеиом народу", о „великој снази", „ненормалио, иезаконито, неповратно" сахрањеној у Мртвом дому имале су за циљ да рехабилитују злосрећне „најбоље људе" из народа, поред осталог и тиме што је као најкарактеристичнија њихова црта издвојена „правичност", односио „чежња за њом". Шаламов није ни сањао о овом задатку, како сведочи његова одговарајућа оцена: „Сан сваког доброг Руса — и затвореника, и слободњака — јесте у томе да га поставе да нешто или неког проверава". Достојевски је желео да верује у руски народ, Шаламов је ту веру коначно и неопозиво изгубио у Стаљиновој ери.

То је разлог што су многе карактеристике и ситуације из дела Достојевског у Шаламовљевој стварности једноставно немогуће. Шаламовљеви јунаци се не шале и не смеју (пада у очи усамљено запажање из приче *На сувом хлебу* да су се актери „насмејали реда ради"), међу њима нема „пријазних, умиљатих лица", они ни изблиза не могу, попут Алеја, будити најпријатније успомене. Страна су Шаламову и размншљања протагониста Достојевског о „спасоносности" рада и „принудном" раду, апсурдном се у *Причама са Колиме* чини ситуација у којој робијаши пристају да раде тек пошто добију задатак (с незамишљивом сценом са надзорником, који диже руке од контроле повереног му посла) и „терају" наратора — „господичића" штедећи га од иапора; Шаламовљеви логораши иису у прилици да певају песме (сем једне — о „планети" Колими, или када их криминалци, као у *Тајīи злаīној,* на то приморавају), да испољавају „колективно незадовољство", свесно се одричући услуга наратора — „племића", да се држе „достојанствено", ие заборављајући да су „људи". Достојесвски издваја А-ва као „моралног Квазимода", подвлачећи да је он изузетак; за Шаламова су, пак, у принципу такви готово сви логораши, али и њиховн наредбодавци и команданти, те се успутна примедба Достојевског о робијашу што цеии „истакнутог" старешину („Робијаш, на пример, воли да његов старешииа има ордење, да је истакнут, у милости код неког високог претпостављеног, да буде и строг, и утицајан, и правичан, и да води рачуна о свом достојанству") представља као чиста бесмислица. С друге стране у *Причама са Колиме* нема услова ни за ииз ситуација у којима живе робијаши Достојевског. Запис Горјаичикова о „довољној храни" је у Шаламовљевом свету наиван (почев од приче *Хлеб,* на колимским просторима се води истрајна и често узалудна битка за ово осиовно средство егзистенције, о коме је „мудро" расуђивао Велики инквизитор); колимским сужњима су туђе не само „божићне" сцене из *Бележака из Мрīвоī дома,* него и сви призори из робијашке кухиње или сусрета са продавачицама погача, а Горјанчи-

ковљевог пса Шарика, судећи по фабули *Слободног дана* и Шаламовљевом запажању у вези са Солжењициновим „болничким мачором“, они би једноставно појели. Шаламовљев јунак не зна какав значај може да има новац (за Достојевског, робијаш који „троши“ новац поступа у складу са својом слободном вољом), јер њиме не располаже *(Татарски хоџа и чист ваздух),* он није у прилици да „узме свог спроводника“ како би обавио овај или онај „посао“, њега и у болници вребају исте опасности, које га лишавају наде у бараци; узгред, „циљ и жељу“ он мора да угуши у себи, а његов „унутрашњи, свој сопствени живот“ своди се на огољену биолошку борбу. У *Белешкама из Мртвог дома* регистроване су две егзистенцијалне ситуације: робијаша је могућно „заменити“ (фигура Сушилова) и његов одлазак са робије је строго фиксиран и чак патетично описан. По Шаламову, прва ситуација је у тој мери апсурдна да се мотив „замене“ пародира у причи *Серафим,* постајући повод за јунаково самоубиство, и новели *Звани Берди,* чији актер туркменски сељак Тошајев сведочи да човек може бити задовољан што је уопште жив; што се тиче друге ситуације, она је такође доведена у питање, јер над свим логорашима лебди коб накнадне казне, па овај чин не заслужује посебну пажњу у пишчевој фабули. У крајњој линији, за Шаламова се зауставило оно време, које је остало у власти Горјанчикова и његових сапатника, кадрих да од првог дана боравка у тамници „маштају о слободи“ и, сходно томе, „памте“ дане свог сужањства. Ово је уједно најубедљивији доказ да Шаламов следи Дантеа, што Достојевски није могао нити је такав задатак себи поставио.

Како и у које сврхе Шаламов преиначује ситуације и решења Достојевског може се најбоље видети на примерима мотива „поларизације јунака“, „злих старешина“ и „бекства“. У *Белешкама из Мртвог дома* постоји сцена у којој извесни Ж-ки заслужи казну због неопрезно изречене примедбе да „ми нисмо скитнице, већ политички кривци“; у делу ова поларизација није наглашено развијена, ако се изузме ситуација наратора Горјанчикова. Код Шаламова, међутим, свет криминалаца је, почев од приче *На вересију,* доследно одвојен од света политичких криваца, при чему су управо криминалци посебно привилеговани, зближавајући се у том погледу са представницима казнене политике на разним нивоима хијерархијске лествице; уосталом, међу криминалцима влада већа солидарност него међу логорским главешинама, будући да ове, како показују случајеви Берзина и Гарањина, никад нису сигурне за свој положај. Одступајући од схеме Достојевског, Шаламов ипак не занемарује његова решења. Тако, он „јединство“ криминалаца слика по обрасцу солидарности Пољака, који се на робији држе заједно, њихове ликове гради по угледу на Газина и А-ва, али и носилаца казненог реда; „коцкари“ Достојевског су Шаламовљеви криминалци, а исповести „убица“ у *Белешкама из Мртвог дома* послужиле су како у портретисању људи са социјалног дна на Колими, тако и у предочавању судбина бивших енкаведеоваца (рецимо, Флеминга у *Антиквару).* У таквој деформисаној стварности сасвим је нормално да су се у функцији Горјанчиковљевих „слугу“ Осипа, Сушилова па чак и Петрова нашли бивши политички и војни великаши попут капетана Шнајдера, који у *Карантину за тифусаре* „чеше пете“ криминалцу Сењечки. Овде је у питању већ пародирање Достојевског, па није имало случајно што Шаламов, који је у *Четвртој Вологди* отворено истакао да га Кириловљева хистеричност и духовне дилеме

Ивана Карамазова нису „дирале“, у *Комаду меса* „судбоносно“ питање из арсенала Дмитрија Карамазова („Де, реци, заслужује ли такав човек да живи или не заслужује?“) поверава управо криминалцу Коноњенку.

Међу „злим старешинама“ Достојевског издвајају се „наш мајор“ и поручник Жеребјатников. По много чему они подсећају на Шаламовљеве осионе руководиоце, нарочито инжењера Кисељова и Фадејева; узгред, „румени“ Фадејев, који се лograшима обраћа са „ви *(Бобице)*, представља алузију на свог презимењака — генералног секретара Савеза совјетских писаца. Неки моменти, везани за причу о „нашем мајору“ (случај са пудлицом Трезорком, посета ревизора-генерала), пружили су Шаламову материјал за новелу *Шеф политичке управе;* на другој страни, епизода са покушајем убиства овог јунака Достојевског оглашава се у фабули *Инжењера Кисељова* и *Потомка декабристе.* Па, ипак, у Шаламовљевој прози је немогућа појава „племенитог и разборитог“, „доброг“ команданта, који је наводно обуздавао мајоров садизам, као што је незамишљива и сцена између поручника Жеребјатникова и понизног робијаша што одвратног старешину сматра „оцем“. У одсудном тренутку у животу Дмитрија Карамазова Достојевски бележи како је јунака „сачувао Бог“; ова формула („спасао је Бог“) има одјека и у *Белешкама из Мртвог мора,* односећи се на ситуацију са мајором и Газином: Шаламов-атеиста такође познаје овакву прилику (на пример у новели *Бобице,* у којој уместо наратора од руке Серопашке страда Рибаков), али је њено решење вазда резултат случајног стицаја околности.

Мотив „бекства“ је код Достојевског актуелан искључиво у сценама, чији су јунаци „прави, снажни“ људи „гвоздене нарави“ (од „одбеглог војника“ Орлова до А-ва, Куликова и Колера); уз то, они нипошто нису носиоци моралног примера, јер је А-в достављач. Достојевски не може да мимоиђе питање, судбоносно за све тамничке сторије, али њега занима не само техника „бекства“, него и реаговање робијаша на овај „подвиг“; како се они придржавају става да „успех“ има велики значај за људе, у почетку без поговора одбројавају чин бегунаца и заинтересовано расправљају о актима, да би се касније, пошто се дозна да су одбегли ухваћени, углавном подсмевали својим злосрећним сапатницима. Шаламов је свестан да његови протагонисти немају ни воље, ни времена да оцењују сасвим ретке случајева бекства (о томе код њега размишљају д р у г и, између осталог генерал-мајор Артемјев и доктор Брауде, будући да бекство може имати последице и по командни кадар), а не задовољава га ни избор бегунаца (криминалци); стога он, полазећи од фантастичних елемената плана бегунаца Достојевског (у причама о инжењеру хемије Кривошеју и мајору Пугаочову и његовим друговима), преиначује третман мотива у *Белешкама из Мртвог дома,* заснивајући га на моралном принципу, а лик Пугачова — човека од акције формулише на тај начин што комбинује ситуацију „одбеглог војника“ Орлова и црте јунака из другог круга Достојевског — Петрова. Услед тога се темељно мења и ефекат Шаламовљеве приче о бекству у односу на слику Достојевског; *Последња битка мајора Пугачова* је ода једином херојском гесту у *Причама са Колиме,* док је одговарајућа епизода са А-вом и његовим сарадницима само прилог више панорами „народног“ духа и понашања.

У *Причама са Колиме* полемика са Достојевским се покадшто води до пародичних закључака, које је сам писац *Бележака из Мртвог дома* несвесно иницирао врсним примерима аутоироније (уводни пасус о „нео-

бичној топлини“) службовања у Сибиру; примедба робијаша да је „ђаво троје опанака изиосио пре него што нас је скупио на гомилу“ и слично), што је остала ауторов „поступак“ и у каснијем делу (сетимо се само поигравања госпође Хохлакове са мотивом сибирских „златних налазишта“ — „уточишта“ за Дмитра Карамазова). Тако, Достојевски детаљно описује робијашку „позоришну представу“, изричући обавезни „васпитни“ суд о њеном „моралном“ ефекту — „макар за неколико тренутака“; Шаламов, пак, у овом погледу не гаји никакве илузије, па су његови „концерти из ноћи у ноћ“ *(Домине)* последица мрачне околности да су се у логорима Колиме после рата нашли и бројни уметници. Призор у „купатилу“, како је познато, Тургењев је сврстао у ред „Дантеових слика“; Шаламов се, наравно, не слаже са овом оценом и у новели *Јун* (сцена са убиством Тимошенка у „купатилу“) показује како би стварно ваљало да изгледа слика, достојна Дантеовог „Пакла“. Јеврејин Исај Бумштејн, по Достојевском, живи боље од осталих робијаша и заслужује њихову љубав и пажњу; у сцени с командиром полигона он чак односи важиу моралну победу, која ће у *Причама са Колиме* припасти само наратору (завршетак сцене са Анисимовом у *Два сусрета).* За Шаламовљеве јунаке-Јевреје овакав статус је далек од стварности, а најупечатљивију илустрацију за то пружа прича о Исају Рабиновичу у *Љубави капетана Толија.* У *Белешкама из Мртвог дома* Достојевски сведочи: „Господе, каква је то била досада! Дани дуги, загушљиви, све један налик на други. Да је бар каква књига! У међувремену сам, особито у почетку, често одлазио у болницу, понекад болестан, а понекад просто да полежим, да се извучем из затвора.“ Шаламов, разуме се, на разне начине показује да се у болнице није могло „просто полежати“; у његовом свету, поред тога, књига је било, али су оне служиле за цигарет-папир, а дело Марсела Пруста одиграло је невероватну улогу у сторији Иине Богатирјове: она је желела да „учини“ своме љубавнику Волођи Рагузину, укравши књигу да је он „почита“, а јунак ју је заузврат заразио сифилисом *(Марсел Пруст).* Достојевски, расправљајући о „новчаним приходима“ робијаша, помиње и „милостињу“, коју Горјанчиков добија од неке мајке и кћерке што су се случајно нашле на његовом путу; „милостиње“ на Колими нема, све што логораши могу да добију од „слободних“ људи јесте знак охрабрења, али је и доброчинитељ ове врсте само будућа жртва (лик Ане Павловне у *Киши* и *Првој смрти* и непознатог аутора записа на таваници у *Првом зубу).* Уобичајена робијашка судбина (затвореникова жена се преудала, дошла у посету бившем мужу, измењала са њиме покоју реч, уделила му милостињу и, пошто су за тренутак обоје бризнули у плач, отишла од њега заувек) код Достојевског је повод за учење „трпљењу“; у *Причама са Колиме* апсурдне су и посете затвореницима, и милостиња, те сцена растанка некадашњих супружника у њима такође нема, а о својој сличној брачној ситуацији наратор говори тихо и са максималним тактом и деликатношћу.

3.

Заснована на „памћењу“ и перипетијама „поврађеног памћења“, поетика „аутентичности“ за коју се Шаламов залаже претпоставља и озбиљну упућеност на књижевне претходнике, чиме се ово стваалаштво

доводи у везу са акмеистичким радом на „светском песничком тексту". Шаламов је осим тога био уверен да су „памћење живота" и „памћење књижевности" појаве истог реда. Следећи Бабељеву мисао из *Мој први хонорара,* он је у *Комаду меса* записао како „живот понавља Шекспирове фабуле чешће него што ми мислимо"; у новели *Звани Берди* фабула је понављала мотив Љесковљеве и Тињановљеве прозе, а у *Комитетима сиротиње* — ситуацију Чеховљевог *Злочинца.* „Проза будућиости", дакле, морала је рачунати са референцијама према постојећој традицији, с обзиром на то да је и колимска стварност „понављала" познате књижевне чињенице. Читалац *Прича са Колиме* има утисак да је Шаламов прочитао све што је у светској књижевности икад написано о животу у сужањству; у исти мах он наслућује да у свом тексту писац ангажује и „гласове", који немају неосредне везе са обрађеном темом.

Трагови читања лектире откривају се у *Причама са Колиме* на разне начине. Понекад су у питању цитати, искоришћеии у ове или оие сврхе /из Стендаловог *Пармског картузијанског манастира* — у *Комитетима сиротиње* и *Жени из света криминалаца,* из Тјутчева — у *Шерибрендију,* из Франсовог *Прокуратора Јудеје* — у истоименој причи и друго/, позивања на „блиске" ствараоце/ Пруста — у *Марселу Прусту,* Сеит-Егзиперија — у *Кравати/,* која посредно приближавају Шаламовљеву „прозу будућности" из пера „људи од професије" /Сеит-Егзипери/ и његову концепцију „враћеног времена" (Пруст). Од својих претходника Шаламов преузима стилски манир /„подударност" почетака *Даме пик* и приче *На вересију/,* мотиве /„птичје храбрости" из Тургењевљевог *Врапца* — у *Храбрим очима* и *Сентенцији;* „лекара — потребног човека" из Булгаковљевих *Бележака младог лекара* — и у *Курсевима;* „двобоја птице и човека" из иовеле Всеволода Иванова *Острво — у Патки,* „ватре и воде" из Александра Грина — у истоименој иовели и сличио/, поетску презентацију /проза *Северни кедар,* на пример, подсећа на Солжењициниове лирске фрагмеите/. Шаламов при том, разуме се, преиначава преузети мотив, контаминирајући га с другим/ у *Сентенцији,* тако, уз тургењевску сцену иде слика нараторовог понашања у духу Бабељевог Љутова у *Командиру ескадрона Трунову/,* уводећи принципијелно друкчији фииале /у *Патки* птица остаје да угине на поплављеном острвцету, не поставши жртва прорачунатог лова, а човек који ју је ловио бива осуђен да умре у бараци/; коришћење Гринове фабуле /мотив бегуица, завршетак приче у болници/ у *Ватри и води,* пак, има задатак да покаже како се фаитастика измишљеног Зурбагана отеловљује у колимској стварности.

Ипак, за разумевање *Прича са Колиме* нису толико значајни преузети поступци и мотиви, колико откривање књижевних извора са којима Шаламов полемише или их усваја, приклањајући се дотичној традицији. Ваљаии пример оваквог односа према традицији и савремености иалазимо у *Реквијему* Ахматове, који се отискује од „историозофских" текстова Љермонтова */Козачка успаванка/,* Некрасова */Руске жене/* и Блока */На Куликовом пољу/;* да би прихватио мотиве „побуне" жена „стрелаца", погубљених од руке Петра Великог, трагичну тему Еурипидових „жена у сужањству" */Андромаха, Хекуба, Тројанке/* и Шекспирових „губитиика", суочених са смрћу */Маг бет, Антоније и Клеопатра/.* Шаламов поступа истоветно, полемишући, као и Ахматова, са својом епохом. У *Шерибрендију* он несумњиво дели мишљење умирућег песника да

су последњи Блокови стихови били „лоши“ и „леснички беспомоћни“ иако је наратор *Курсева* поштовао „раног“ песника *Незнанке;* ако се узму у обзир бројне интерпретације према којима је Блок у *Дванаести* и *Скитима* „поздравио“ револуцију, постаје сасвим јасно због чега се овом схватању опоиира управо у причи посвећеиој Мандељштаму. Можда и под утицајем Буњина, који је био његов идол, Шаламов се обрачунава и са Јесењином; одјеци овог расположења срећу се и у *Протезама* /наратор се неће „одрећи душе“, за разлику од Јесењиновог песичког субјекта, који је у *Совјетској Русији* спреман да „октобру и мају“ жртвује „сву душу“/, и у текстовима *„Жена из света криминалаца* и *Серlеј Јесењин и свет криминалаца,* и у узгредној напомени у причи *На вересију* о Јесењину — јединном песнику кога је свет криминиала „признао и канонизовао“ /по ауторовом мишљењу, усвајајући Јесењиков „култ мајке“, „презир према жени“ и „хулиганску“, „декадентиу“ филозофију, а занемарујући његову родољубиву и пејзажну лирику, чињеиице његовог живототописа и самоубиства/. Шаламов је полемисао и са *Белешкама из Мртвоl дома,* али то није била и полемика с Достојевским, који „није познавао Колиму. Међутим, Константин Паустовски је м о г а о познавати логорски „пакао“, па га Шаламов стога осуђује што је био „занесен“ визијом Карабугаза и што „уопште није видео оно најважније чиме су биле обојене те године за читаву земљу, за читаву историју нашег друштва“ /*Посета мистера Попа/.*

„Позитивни“ програм Шаламовљеве филозофије живота ослања се на „акмеистичке“ примере Осипа Мандељштама и Николаја Гумиљова; његова песничка филозофија највише дугује Борису Пастернаку, а техника реализовања ситуације наратора у невиђеној средини у вези је са стваралачким путем Исака Бабеља. Мандељштамови стихови о „лепоти“ која се ствара из „зле тежине“ одјекују већ у *Киши.* У *Шери-брендију* исписан је низ реченица — формула о Мандељштаму, које остављају утисак највише оцене: „Сматран је првим руским песником двадесетог века и често је мислио да је то стварно тако. Веровао је у бесмртност својих песама. Није имао ученика, али зар их песници подносе? /.../ само је у стиховима нашао нешто ново за поезију, нешто значајно, како му се увек чинило. Читав његов претходни живот био је књижевност, бајка, сан, и само је овај дан био прави живот“. По Шаламову, Мандељштам је умро као песник, али је његова смрт и непосредно користила људима: и мртав, он је читава два дана „хранио“ своје другове и сапатнике. Није узаман *Сентенција* — једина прича са посветом — посвећена Надежди Мандељштам; песникова „заборављена реч“ враћала се у сећањима његове супруге на исти начин на који је уметнички оживљавало трагично искуство Колиме. *Васкрсење ариша* нема посвету, али у домаћици из овог текста није тешко препознати Мандељштамову жену: само ту, у том московском стану, „бесмртној“ биљци пристаје да пронађе у своје уточиште, што више није „сећање на прошлост“, већ „живи живот“. Исто тако нимало случајно Флеминг у *Антиквару* помиње Гумиљова, осећа чудну везаност за судбину човека што је пао као жртва безазлене завере — „Завера лицеиста“. Гумиљов је био мужевни песник, Шаламовљева филозофија живота у многоме је проистицала из порука *Мојих читалаца/* између осталог, отуд је вероватно и поменута нова концепција односа стваралаца и читалаца у „прози будућности“/ а последње, најимпозантније сцене посвећене главном јунаку у *Последњој бици мајора Пуlачова*

неодољиво подсећају на фабулу *Старог конквистадора*/ мотив ишчекивања смрти у размишљањима о „тешком мужевном животу" који се завршава далеко од људи, о људима које је јунак „поштовао и волео"/. Пастернак, коме је Шаламов посветио текст *По писмо*, заслужио је пишчево поштовање и као храбар човек/ у годинама стаљинистичке страховладе он је једини одржавао контакт са логорашима/, и као мудрац што је спознао законе вечите природе и њене надмоћности над човеком /овај утицај се изразио посебно у Шаламовљевој позицији/.

На први поглед може се учинити парадоксална Шаламовљева упућеност на Бабељеву уметност. Бабељ је сликар револуције у успону, а његов наратор је искрено тражио контакт са духовно и психички туђим светом; насупрот њему, Шаламов представља најстрашнији пораз револуције и процес нестајања свих етичких вредности, услед чега његовом наратору не предстоји ништа друго осим самоће и покушаја да се у њој истраје. Разлика у ситуацијама два наратора се још више увећава околношћу да аутор *Прича са Колиме* полази од *Бележака из Мртвог дома* Достојевског (и донекле Чеховљевог *Острва Сахалина),* с којима Бабељева слика не би требало да има било шта заједничко. Ипак, типолошке сродности су понекад запрепашћујуће и откривају се тамо где их нипошто не очекујемо. Таква је управо сродност Бабељевог наратора и Горјанчикова; у крајњој линији, обојица су туђинци /један као племић, други као интелектуалац/ у средини у којој су се нашли, што произлази како из низа фабула *Коњичке армије,* тако и из, рецимо, сцене у којој побуњени криминалци Достојевског не рачунају на подршку наратора. У *Белешкама из Мртвог дома* постоји и сигнал, који је касније Бабељ могао прихватити у описивању Љутовљевог прилагођавања, закључно с причом *Аргамак.* Налазимо га у цитату са почетка седмог поглавља првог дела, који у сажетом облику приказује и ситуацију Бабељевог наратора: „Али време је пролазило и ја сам мало-помало почео да се прилагођавам. Из дана у дан су ме све мање збуњивале свакодневне појаве мог новог живота. Збивања, атмосфера, људи — све је некако постајало уобичајено. Помирити се с тим животом било је немогуће, али је одавно било време да се он призна као чињеница. Све неспоразуме, који су у мени још остали, постиснуо сам што дубље у себе. Више се нисам смуцао по затвору као изгубљен нити сам показивао да сам тужан. Радознали примитивни погледи робијаша више се нису задржавали на мени тако често, нису ме пратили с тако истаитнаном дрскошћу". Кад се мало боље осмотре примери Шаламовљеве везаности за Бабеља, постаће јасно да је разлога за такво шта итекако било и да та веза уопште није тако неприродна.

Шаламову су биле стране Бабељева патетично-реторичка интонација и сјајне пробе метафоризације, које су имале задатак да дочарају неприпремљеност наратора на сусрет с насилничким светом и да открију богатство унутрашњег живота тог наратора; чак ни Бабељева ритмичка проза није одговаала суровој материји *Прича са Колиме* па је сасвим логично што је њиховом аутору био ближе „тврди" Солжењицин, као показују сви „поетски" пасажи Шаламовљеве књиге. Али Шаламову је био потребан Бабељ — мајстор, који је на почетку двадесетих година стварао „нову прозу", засновану не само на новом виђењу материјала него и на његовој ефектној обради и организацији. Без утицаја *Коњичке армије* као структуре, која је, пак, усавршила неке одговарајуће композиционе

елементе Толстојевих *Севастопољских прича* и приповедака са „кавкаском" темом, не могу се замислити комбинација текстова различитих жанрова /од чисте новеле до трактата о многобројним социјалио-политичким питањима и текста — „рапорта" са комичним учинком какав је *Инжектор/* у *Причама са Колиме* и њихово представљање временског тока, неуприличеног и деформисаног, услед тога што су били нови и ситуација наратора, и његов поглед на историју/ „испретураност" времена у *Коњичкој армији* прати се у Шаламовљевом делу и тако што после приче *Јун* следи новела *Мај,* при чему је ефекат овакве композиције и у негирању обрнутог редоследа, и у „потцењивању" читавог периода совјетско-немачког рата, који се „одиграо" између двају наведених текстова/. Од Бабеља Шаламов преузима наслове/ у начелу „приземљене", насупрот уздигнутој фабули, али и оне типа *Како је то почело* са очигледном алузијом на „одеску" новелу *Како се то радило у Одеси/,* стилско-реторичке фигуре/ на нивоу пасуса — у *Еху у брдима/,* лајтмотивске конструкције/ развијање формуле „Убијен је Тарди, убијен Лухмаников, убијен Ликошенко, убијен Гуљевој, убијен Трунов" из *Наставка приче о једном коњу* у *Надгробном слову/,* говор јунака/ одјеци „провокативних" исказа Ворошилова у *Чесницима* и Галина у *Вечеру* у вербалном понашању Александра Јевгењевича у *Дрводељама* и Фадејева у *Бобицама/;* да је, на пример, израз Голубова у *Комаду меса* „Носи се у ђавољу матер" узет из лексике сродне јунаку Бабељевог *Аргамака* сведочи и поигравање са презименом Казаков у наведеној новели, која такође слика конфликт наратора и „човека с друге стране".

Шаламовљева новела гради се по узору на Бабељеву. Експозиција често није увод у причу, него поступак „задржавања" радње, ретардације /илустративни пример из *Посете мистера Попа* већ је поменут/, чије „чињенице" могу бити и контрастне у односу на праву фабулу/ рецимо, прича *Бобице* треба на први поглед да делује као лирски пасаж/. Фабула се води на нивоу једног догађаја, чији главни ефекат почива на детаљу/ који је понекад „бабељевски", као у призору са Сјевочком из *На вересију,* који „опрезно, да не умрља прсте" после убиства пакује свитер у сандук, имитирајући понашање козака Кудрје из *Берестечка/* из изненађујућем завршетку; по угледу на Бабеља, финале може бити у дијалошком облику /*Укротитељ змија, Протезе* и друго/ или сведен на ефектну реплику — „запис" /*Бобице, На сувом хлебу* и слично/. Шаламовљеви новелистички завршеци су у знаку Бабељевих решења и „тематски", саопштавајући „страшне" поруке привидно лежерним стилом. Тако се, после ужасне сцене у *На вересију,* финале чини још језивијим управо захваљујући смишљено опуштеној интонацији: „Игра је била завршена и могао сам да одем у своју бараку. Сад је требало тражити другог партнера за стругање дрва". Призор Дугајевљевог самоубиства у *Појединачној норми* крунисан је неочекиваном последњом мишљу јунака, посвећеном „жаљењу" што је „узаман радио", што се „узаман мучио тог последњег данашњег дана". Парадоксално се окончава и фабула *Тишине,* што се одвијала око питања може ли се постићи већи радни ефекат ако се логораши боље хране; „допунска" порција каше дала је верском секташу снагу „да се одлучи да умре". „Бабељевски" лаконски финале има код Шаламова и циљ да укаже на неку важну тајну и њену судбину; тако ће изванредно психолошко сведочанство о Колими у *Дечјим цртежима* бити уништено услед крајњег неразумевања/ дечја свеска је, наводно, неупо-

требљива за цигар-папир/, булдожери, добијени од Американаца, послужиће у причи *По ленд-лизу* да се сакрије тајна масовних умирања по логорима/ а Грења Лебедев — „оцеубица“ имаће прилику да се у тој акцији истакне као лице које је „извршило државни задатак“/, док ће мрачна иронија живота испратити причу о симболичној улози графита у истоименом тексту: „Картограф, крчилац нових путева на земљи, нових путева за људе, и гробар који води рачуна о исправном сахрањивању и поштовању закона о покојницима, дужни су да се користе истим — црном графитном оловком“.

Многи мотиви *Коњичке армије* преузети су и трансформисани у *Причама са Колиме.* Неки међу њима везани су за ситуацију Шаламовљевог наратора, кога муче као и Љутова /на пример, у *Бобицама/,* посебно зато што не уме да буде онакав какввог желе да га виде представници „средине“; завршни призори из *Термометра Гришке Логуна* подсећају и на обрачун између Љутова и Афоњске Биде у *Долгушовљевој смрти/* уз сасвим друкчији повод/, али је далеко занимљивије Шаламовљево преиначавање Бабељевог мотива:Љутов у причи *Моја прва гуска* крив је што је „нежан“, Зујев је, пак, заслужио казну што н и ј е довољно „нежан“. У финалу *Моје прве гуске* и *После битке* Љутов је под утиском догађаја који су се збили /убиство/; служећи се истим маниром у *Хлебу,* Шаламов препушта свога наратора сновима у којнма он види „векне хлеба и несташно лице ложача, који баца хлеб у ватрену чељуст пећи“. Како знамо, Љутов је током коњичкоармијске свакодневице савладао своју збуњеност збивањима и извукао се из подређеног положаја у додиру с козацима; о томе, између остало, говори прича *Командир ескадрона Трунов,* која је *Завери правника* дала сцену нараторовог оштрог разговора са спроводником, а и податак о Пугачовљевом алтруизму у *Последњој бици мајора Пугачова.* Има и других сличних мотива овога реда — „коња“ /*Командант коњичке резерве; Калигула/,* „будног јунака“ */Два Ивана; Шок-терапија/,* „жена“; попут Бабељеве Сашке, и Шаламовљеве жене су мученице/ од Ане Павловне у *Првој смрти* до Каће Гловацке у *Анеуризми аорте/,* а њихову предност над мушкарцима-логорашима потврђују речи Рабиновича из *Љубави капетана Толија:* „Врло много жена је дошло овамо за својим мужевима — то је ужасна судбина, та удварања командног кадра, свих тих примитиваца, заражених сифилисом. Вама је све то познато исто тако добро као и мени. А ниједан мушкарац није дошао за својом прогнаном и осуђеном женом“. Најзад, у Шаламовљевој прози у целини одјекује ситуација Бабељевог наратора, који се припрема за уметнички позив; без ефекта приче *Ди Грасо* нуј могућно разумети смисао Платоновљевог неочекиваног положаја међу криминалцима у *Укротитељу змија,* а без одупирања наратора Бабељевих прича о „одеском“ детињству у раној младости /пре свега непосредној средини/ тешко ћемо проникнути у замисао *Четврте Вологде* и неких прича што разрађују њен материјал/ на пример, *Ворисхофера/.* Бабељ је у крајњој линији подрио Шаламову концепцију циклуса, отвореног за нове фабуле у „критичној“ реалности, и за фабуле у прошлости, које садашњост боље тумаче: будућност у овим програмима није имала шансе.